

桐城派詩歌意境論

金華珍*

<目 次>

1. 緒言
2. 詩歌境界的內涵
3. 詩歌妙境的形象
4. 詩境工妙的境界
5. 結語

1. 緒言

桐城派將“詩境”成爲詩歌評論的審美標準。他們論詩既重視詩法、風格方面的藝術表現，也重視詩的整體藝術表現效果。以古文法論詩，確使桐城派詩論章法嚴謹，而起承轉合，陰陽變化均能高度理性化。於是他們在詩法、風格之上又設“妙境”，是否有美的意境成爲桐城派評詩的一個重要標準。姚鼐認爲優秀的詩歌應是詩思清遠、詩趣高雅、詩意豐厚、詩景清新的作品，否則便是“常境”。他所謂“詩境”是指詩人的詩思、詩趣等在詩歌中的綜合表現，是詩歌從總體上顯示出的格調和風貌。到方東樹在六法的基礎上出現了格調法式與詩歌“妙”的境界，體現了他對詩的構思、意境、風格、藝術表現手法等問題的深刻把握，且提高了桐城派詩歌理論的領域。那桐城派所謂“詩境”內涵是什麼呢？本文通過桐城文人對詩境創造的過程和方法、所追求的詩境形象的探討，進一步闡明桐城意境理論對中國詩學發展所起的突出作用。

* 誠信女大 中文科 講師

2. 詩歌境界的內涵

中國古典詩歌最突出的藝術成就是詩中體現出的渾然天成的意境美。什麼是意境？現代學者宗白華先生在〈中國藝術意境之誕生〉明確地說明：

以宇宙人生的具體為對象，賞玩它的色相、秩序、和諧，借以窺見自我的最中心靈的反映；化實景而為虛景，創形象以為象徵，使人類最高的心靈具體化、肉身化，這就是“藝術境界”。藝術境界主於美。……主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲，成就一個鸞飛魚躍，活潑玲瓏，淵然而深的靈境；這靈境就是構成藝術之所以為藝術的“意境”。¹⁾

意境就是文藝作品中所描繪的客觀景象和作家的思想感情融合一致而成的一種藝術境界，亦是中國古典美學和文藝學中一個很重要的範疇。“意境”這一概念的思想實質可遠溯到先秦哲學，²⁾這一詞語卻是佛學中的概念。³⁾在佛學中，所謂“意”，指心所進行的思想活動；所謂“境”，指心所攀緣的外物；“境界”指人通過修煉而達到的一種很高的程度。它約在魏晉南北朝時期被引進文藝評論的領域。⁴⁾運用到文藝領域，境界是指獨創性的藝術天地，它是在情景交融、虛實結合、形神兼備的基礎上創造出來的，由象內之象和象外之象構成。⁵⁾用於文學批評，形成文論術語，則始於唐代詩論，⁶⁾擴展於宋代以後。宋、元許多作家都把“意境”作為一個重要的藝術準則。明、

1) 見宗白華《藝術》(北：北京大學出版社，1999)13-13。

2) 葉朗先生指：“意境說早在唐代已經誕生，而它的思想根源可以一直追溯到老子美學和莊子美學”。見葉朗《中國美學史大綱》(上海：上海人民出版社2000年)，頁265。亦參見汪涌豪《中國古代文學理論體系——範疇論》(上海：復旦大學出版社，1999年)，頁600-601。

3) 參見王振復《中國美學的文脈歷程》(成都：四川人民出版社，2002年)，頁527-559。

4) 例如，南朝齊梁時期，劉勰《文心雕龍·詮賦》云賦也者，受命於詩人，而拓宇於《楚辭》也。於是荀況《禮》、《智》，宋玉《風》、《釣》，爰錫名號，與詩畫境，六義附庸，蔚成大國指文體境界。又《論說》云宋岱、郭象，銳思於幾神之區夷甫、裴，交辨於有無之域；並獨步當時，流聲後代。然滯有者，全系於形用；貴無者，專守於寂寥；徒銳偏解，莫詣正理；動極神源，其般若之絕境乎這境指佛學超凡脫俗的境界。

5) 參見胡經之主編，《中國古典文藝學叢編》(二)(北京：北京大學出版社，2001年)，頁103-104。

清時期，“境界”一詞更廣泛運用於文學評論。如王世貞、王夫之、沈德潛、袁枚和王士禛等論詩，都談到“境”或“境界”的問題。

1) 自出胸臆的境界

歷代文論家都普遍主張在詩文創作上，把自然天成視為文學作品的最高境界和最佳風格。因為“自然”不僅是意境的一種品質，一種精神，而且還是中國藝術的一種文化崇尚與美學追求。⁷⁾桐城派也很重視文章的自然境界。如戴名世在〈與劉言潔書〉中指出：“文之為道”是在於“率其自然而行其所無事”，並以自然界之蒼茫雲煙，天水渾淪作為形容，說“此文之自然者也。”⁸⁾“夫詩之至善者，文與質備，道與藝合，心手之運，貫徹萬物，而盡得乎人心之所欲出。”⁹⁾

姚鼐在〈復劉明東書〉中，談到關於“詩境”的問題：

見贈五言排律，句格頗雄，此是長進處；但於杜公排律布置局格，開闔起伏、變化而整齊處，未有得也。大約橫空而來，意盡而止，而千形萬態，隨處溢出，此他人詩中所無有，惟韓文時有之，與子美詩同耳。李玉溪、白太傅及朱竹垞，皆刻意作排律之人，而不得此妙，吾豈敢便以責之明東哉？然作詩，心之所向，必須在此，否則止是常境耳。（《惜抱軒文集後集》卷三，頁290）

依所上述，姚鼐所謂“詩境”的關鍵在於“心之所向”的自然之境。其實，論詩“詩境”、“常境”之說，已見於唐代白居易之詩：“閒中得詩境，此境幽難說”和“詩境忽來還自得，醉鄉暫去與誰期”句¹⁰⁾。又殷璠編選的《河嶽英靈集》，其評王維詩曰：“詞秀

6) 王振復先生明確地指出，“意境”說成立於唐代。其原因在於唐代佛學中國化之程度日趨成熟，並且，由於唐代佛學及其所提倡的人生境界日漸深入人心。參見王振復《中國美學的文脈歷程》（成都：四川人民出版社，2002年），頁537-538。

7) 參見夏昭炎，《意境概說—中國文藝美學範疇研究》（北京：北京廣播學院出版社，2003年），頁113-122。

8) 見戴名世《戴名世集》卷一，頁5。

9) 見姚鼐《惜抱軒文集》卷四〈荷塘詩集序〉，頁51。

10) 見白居易《白氏長慶集》卷二十二〈秋池〉、卷二十七〈將至東都，先寄令狐留守〉。

調雅，意新理愜，在泉爲珠，著壁成繪，一字一句，皆出常境。”¹¹⁾境是常境，但意須新而理須愜，使之成爲“在泉爲珠，著壁成繪”的藝術勝境，著重於詩歌藝術形象的“象外”特徵。由此可見，用“意”、“境”來表達具有“象外”特徵的詩歌藝術形象的文論觀念，在盛唐已經通行。顯然，姚鼐“詩境”、“常境”之說，是受前人影響而運用於詩評之中。姚氏在寫給陳碩士等人的書信中，多次論及“文境”，主張詩文應創造出不同於“尋常文境”的“新境”、“佳境”、“妙絕之境”，認爲文章的最佳境界是自然天成的平淡的藝術境界，於是姚鼐稱讚謝蘊山、汪梅湖之詩境：

風格清舉，囊括唐、宋之菁，備有闔闔幽深之境。（《惜抱軒文集》卷四〈謝蘊山詩集序〉，頁55）

清韻悠逸，如輕霞薄雲，蔽空映日，不必廣博，而塵埃濁翳無纖毫可入也。（《惜抱軒文集後集》卷四〈梅湖詩集序〉，頁264）

可以看出，姚氏推重格清、韻遠、超逸脫俗之作，“闔闔幽深”的“詩境”，這是一種“他人詩中所無有的境界，一種自出胸臆、具有‘無窮之意味’的境界。

姚鼐並提倡向司馬遷、韓愈學習：“須常將太史公、韓公懸置胸中，則筆端自與尋常境界漸遠也”¹²⁾。方東樹也繼承這種“詩境”而主張開闢新境。方氏認爲“古人詩格詩境，無不備矣。若不能自開一境，便與古人全似，亦只是床上安床，屋上架屋耳，空同是也”¹³⁾。所以方氏看重“取境闊遠”之作，特別讚許杜甫與韓愈詩境，例如《昭昧詹言》評杜甫詩爲：“〈苦寒行〉不過從軍之作，而取境闊遠，寫景敘情，蒼涼悲壯，用筆沈鬱頓挫，比之《小雅》，更促數倍。後來杜公往往學之。大約武帝詩沈鬱直樸，氣真而逐層頓斷，不一順平放，時時提筆換氣換勢；尋其意緒，無不明白；玩其筆勢文法，凝重屈蟠，誦之令人意滿。後惟杜公有之。可謂千古詩人第一之祖。”¹⁴⁾；又評韓愈爲：“韓公筆力強，造語奇，取境闊，蓄勢遠，用法變化而深嚴，

11) 殷璠《河嶽英靈集卷上》載元結《唐人選唐詩（十種）》上海：上海古籍出版社，1979年），5。

12) 見姚鼐《姚惜抱尺牘》〈與陳碩士〉一百零三首之第六十二首，載佚名編纂《明清名人尺牘》（臺北：廣文書局，1989年），頁62。

13) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則一五一，頁49。

橫跨古今，奄有百家，但聞有長語漫勢，傷多成習氣。此病杜公亦有之”¹⁵⁾。方氏認為“凡詩寫事境宜近，寫意境宜遠。近則新切不泛，遠則想味不盡。作文作畫亦然”¹⁶⁾。

境又是作者構思時的心中之境。這是自然、人生之境觸發作者心靈後的結果。姚鼐又在〈與王鐵夫書〉中闡述了對文章之境的想法：

夫古人文章之體非一類，其瑰瑋奇麗之振發，亦不可謂其盡出於無意也；然要是才力氣勢驅使之所必至，非勉力而為之也。後人勉學，覺其累積紙上，有如贅疣。故文章之境，莫佳於平淡，措語遺意，有若自然生成者。（《惜抱軒文集後集》卷三，頁289）

這表明他最看重的文章佳境是平淡而又自然。他雖認為文章要“瑰瑋奇麗”¹⁷⁾，然更重視平淡自然之境。自然，從審美角度看，乃是意境的一大美學特徵。姚鼐著意強調了“自然”成出的文章境界，於是他讚許吳竹橋之詩：“不為亢厲矯激之詞，而自然超軼，有遠俗之逸韻”¹⁸⁾，表明他很推崇文章之自然超妙。姚鼐〈答蘇園公書〉亦云：

大抵高格清韻，自出胸臆；而遠追古人不可到之境於空濛曠逸之區，會古人不易識之情於幽邃杳曲之路。使人初對，或淡然無足賞；再三往復，則為之欣忭惻愴，不能自己。此是詩家第一種懷抱，蓄無窮之義味者也。（《惜抱軒文集後集》卷三，頁294）

他評歐陽修的〈岷山亭記〉云：“歐公此文神韻縹緲，如所謂吸風飲露、蟬蛻塵埃之外，絕世之文也。”¹⁹⁾他贊揚陳師道的詩，並表彰任淵為之作注，說“師道人品既高潔，其詩亦深厚沈淡，不以聲色為工。然以其託意極深，未易驟識。獨任淵所為注，能盡發其幽深之思，茲其為可貴也”²⁰⁾。可以看出，姚鼐評詩重“清”、重“遠”、重

14) 見方東樹《昭昧詹言》卷二，則五四，頁68。

15) 見方東樹《昭昧詹言》卷九，則七，頁219。

16) 見方東樹《昭昧詹言》卷二十一，則一二六，頁504。

17) 姚鼐在給姚瑩的信中甚至把姚瑩詩缺瑰麗奇偉之視為一個缺點。見於姚鼐《姚惜抱尺牘》〈與石甫姪孫瑩〉第四首，載佚名編纂《明清名人尺牘》（臺北：廣文書局，1989年），頁80。

18) 見姚鼐《惜抱軒文集後集》卷一〈吳禮部詩集序〉，頁261。

19) 見姚鼐《古文辭類纂》卷五十五，歐陽修〈岷山亭記〉評語。

“韻”、重“神妙之境”。

方東樹也受到姚鼐重自然之妙的詩歌境界，在詩歌評論上給這種作品高評價，如評蘇詩爲：“隨意吐屬，自然高妙，奇氣崢兀，情景湧見”²¹⁾、評黃詩爲：“山谷之妙，起無端，接無端，大筆如椽，轉折如龍虎”²²⁾。所以他批評那些缺乏真情實感的詩作爲“客氣假象”：

古人各道其胸臆，今人無其胸臆，而強學其詞，所以爲客氣假象。漢、魏最高而難知，而其詞又學者所共習誦。以易襲之熟詞，步難知之高境，欲不爲客氣假象也得乎？（《昭昧詹言》卷二，則三，頁52）

“胸臆”謂作家的精神氣質，即所謂“凡詩、文、書、畫，以精神爲主。精神者，氣之華也。”²³⁾方東樹認爲，“氣”的昇華，便是“精神”，因此詩人的精神氣質與創作審美意象密切相關。他云：

讀古人詩，須觀其氣韻。氣者，氣味也；韻者，態度風致也。如對名花，其可愛處，必在形色之外。氣韻分雅俗，意象分大小高下，筆勢分強弱，而古人妙處十得六七矣。（《昭昧詹言》卷一，則八五，頁29）

他把詩人精神氣質的雅俗，作爲權衡“意象”大小高下的依據，詩歌意象的審美價值是由於言情素質決定的，“意象大小遠近，皆令逼真”²⁴⁾，情真景真，能感人動人。他認爲陶淵明詩“須知其直書即目，直書胸臆，逼真而皆道映，乃得之。”²⁵⁾可見“逼真”乃指情感的真實，此正是詩人淡泊風格的有機表現型態。在評鮑照〈園中秋散〉時說：“此直書胸臆即目，而情景交融，字句清警，真孟郊之所祖也。但郊才笑，時見迫窘之形；明遠意象才調，自流暢也。”²⁶⁾又評韓愈詩云：“韓公詩，文體多，而造境造

20) 見姚鼐《惜抱軒遺書三種》，《惜抱軒書錄》卷三。

21) 見方東樹《昭昧詹言》卷二十，則一，頁444。

22) 見方東樹《昭昧詹言》卷十二，則二八八，頁314。

23) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則九一，頁30。

24) 見方東樹《昭昧詹言》卷八，則一二，頁214。

25) 見方東樹《昭昧詹言》卷四，則三，頁97。

26) 見方東樹《昭昧詹言》卷六，則三二，頁173。

言，精神兀傲，氣韻沉酣，氣勢馳驟，波瀾老成，意象曠達，句字奇警，獨步千古，與元氣侔。”²⁷⁾以致與天地陰陽和諧之氣相齊。

總之，姚鼐之所謂“詩境”是指詩人的詩思、詩趣等在詩歌中的綜合表現，是詩歌從總體上顯示出的格調和風貌。優秀的詩歌應是詩思清遠、詩趣高雅、詩意豐厚、詩景清新的作品，否則便是“常境”。

2) 人品與詩境結合

桐城派在文論上強調作者的道德修養。如方苞在〈答申謙居書〉中，認為人品決定文品，唐宋八大家的文章都是與其生平所學和內行經歷相一致。韓愈因為“行之乎仁義之途，遊之乎《詩》、《書》之源”²⁸⁾，故其成就最高。要想古文有成，不僅要有材、有學，還必先加強品德修養。論詩也是如此。姚鼐所謂“詩境”較前人涵容更廣，它是指詩的整個風貌、品位。他主張詩人要有廣闊的胸懷和遠大的志向。這是姚鼐針對當時一些詩歌的卑俗、庸陋而提出來的。他是以“詩境”作為評價詩歌品位高下的一個基本概念，一項重要的具有綜合性的標準。他在〈荷塘詩集序〉中肯定張君：

胸中所蓄，高矣、廣矣、遠矣，而偶發之於詩，則詩與之為高廣且遠焉。（《惜抱軒文集》卷四，頁50）

他接著說：“余執此以衡古人之詩之高下，亦以論今天下之為詩者”²⁹⁾。所謂“此”指“高”、“廣”、“遠”的詩歌境界。他認為這種境界是詩的最高層次而評詩的標準。詩境是由主觀思想感情和客觀景物環境交融而成的意蘊或形象，其特點是描述如畫，意蘊豐富，啟發讀者的聯想和想像，有著超越具體形象的更廣的藝術空間。作者提供一個引起美感經驗的場景，讀者通過感受或觀照而產生感動，故境界超乎象外，越是深

27) 見方東樹《昭昧詹言》卷九，則五，頁219。

28) 見方苞《方望溪文集》卷六〈答申謙居書〉，頁81。

29) 見姚鼐《惜抱軒文集》卷四〈荷塘詩集序〉，頁50。

遠，作品的感染力越強。³⁰⁾

詩人獨特的人格在詩中的表現。所以，姚範說黃庭堅“其神兀傲，其氣崛奇，玄思瑰句，排斥冥筌，自得意表。玩誦之久，有一切腐饌腥蠅而不可食之意”³¹⁾。因此，姚鼐認為，要使“詩境”避淺脫俗，需要詩人“有睿哲之姿，有強果之力，包括古今，探索幽渺”³²⁾，需要詩人“志深”、“情遠”。他亦在〈荷塘詩集序〉云：

曹子建、陶淵明、李太白、杜子美、韓退之、蘇子瞻、黃魯直之倫，忠義之氣，高亮之節，道德之養，經濟天下之才，捨而僅謂之一詩人耳，此數君子豈所甘哉？志在於為詩人而已，為之雖工，其詩則卑且小矣。（《惜抱軒文集》卷四，頁50）

這說明作家要有兼濟天下的大志，不能僅僅自命為詩人或文人。否則其成果就“卑且小矣”。姚鼐所列的曹、陶、李、杜、韓、蘇、黃，除了負詩之才氣外，他們之至善，主要是由“忠義之氣，高亮之節，道德之養，經濟天下之才”而成的。再說，只有詩人具有高風亮節，即人的境界高，詩的境界才能高。反過來說，具有很高“詩境”的作品，“清氣逸韻”，並且，讀者也能從中見出詩人“胸中之高亮，而無世俗脂韋之概”³³⁾。其實，姚鼐強調詩人的“忠義之氣，高亮之節，道德之養”，推重詩歌的高格遠韻，有助於矯正詩歌的卑俗靡佻之風。他在〈與張荷塘論詩〉詩中寫道：

薰蕕非同根，鵝鴟豈並處？欲作古賢辭，先棄凡俗語。（《惜抱軒詩集》卷四，頁485）

此似是針對俗靡詩風而發。姚鼐批評了在此詩歌中“小點弄狡獪，窺隙日用鼠”，“嘒嘒雜市井，喁喁媚兒女”的卑俗傾向，讚揚“青巖萬仞立，丹鳳千里翥”的“大美”、“詩境”。他盛稱詩歌創作的“大美”，實即陽剛之美。

30) 參考李壯鷹《中國詩學六論》(濟南：齊魯書社，1988年)，頁209。

31) 見姚範《援鶴堂筆記》卷四十。

32) 見姚鼐《惜抱軒文集後集》卷三〈復汪孟慈書〉，頁295。

33) 見姚鼐《惜抱軒文集》卷四〈荷塘詩集序〉，頁51。

3. 詩歌妙境的形象

劉大櫚《論文偶記》認為：“文章到極妙處，便一字不可移易；所謂無一定之律，而有一定之妙。”³⁴⁾亦云：“論文而至於字句，則文之能事盡矣”³⁵⁾、“古人文字最不可攀處，只是文法高妙。”³⁶⁾方東樹把這種桐城派的散文藝術論，具體地體現在詩論創作理論上，提出了“妙境”說。他在《昭昧詹言》中評詩用“妙”字特多；有時單用妙字，有時則與另一字給合成“工妙”、“高妙”、“深妙”、“華妙”、“奇妙”、“超妙”等等。妙的義蘊有時是指向作品的境界，屬於妙象的描述，但有時候它欲是作為一個形容詞，如用意之妙、興象之妙、文法之妙等。其中，方東樹將這三種形容詞來呈現詩歌“高妙”的境界，其云：

用意高妙；興象高妙；文法高妙；而非深解古人則不得。（《昭昧詹言》卷一，則八九，頁30）

他將這三者作為詩歌理論價值取向的綱領。用意之妙是指運用變化之妙，興象之妙是指音節響亮動人之妙，文法之妙是指渾成之妙，三者都必須自古人中來，與桐城派重學的精神一致。其實，這種以“妙”解詩，對宋人姜夔詩論的借鑑。姜夔《白石道人詩說》歸納詩之高妙有四種：“一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙。”並作疏云：“礙而實通，曰理高妙；意出事外，曰意高妙；寫出幽微，如清潭見底，曰想高妙；非奇非怪，剝落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。”³⁷⁾桐城派又受到宋代嚴羽的影響。姜氏詩論主“妙”字，嚴羽參禪理，力贊“妙悟”二字。嚴羽所謂“妙悟”是詩歌審美活動中的一種思維方法，即審美經驗積澱的入門之道。桐

34) 見劉大櫚《論文偶記》則三一，頁13。又在則二九說：“凡行文多寡短長，抑揚高下，無一定之律，而有一定之妙，可以意會，而不可以言傳”，頁12。

35) 見劉大櫚《論文偶記》則一三，頁6。

36) 見劉大櫚《論文偶記》則六，頁4。

37) 見姜夔《白石道人詩話》，載何文煥輯《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），頁682。

城派的高妙說吸收揚棄姜夔、嚴羽的說法而開拓桐城意境的新境界。³⁸⁾

桐城派意境說雖然用得頗為籠統，但細察每一範圍之妙，實可見此桐城詩歌總論中的評詩規則。下文將方東樹所提出的“高妙說”分為用意、興象、文法的三方面來集中探討，深入瞭解桐城詩論所求的詩歌境界。

1) 用意之妙

詩意無窮，方東樹所謂“用意高妙”就是要求詩人“陳義高深，意脈明白”³⁹⁾。文學創作不雷同、不擬襲，能保持一己獨特的風格。這裡又貫穿了他的通變思想。他認為古人之妙，非我之妙，關鍵在去陳入妙，故他曰：

以謝、鮑、韓、黃深苦為則，則凡漢、魏、六代、三唐之熟境、熟意、熟詞、熟字、熟調、熟貌，皆陳言不可用。非但此也，須知六經亦陳言不可襲用，如用之則必使入妙。（《昭昧詹言》卷一，則四八，頁18）

只有去陳入妙，才能達到“象妙”、“意妙”，才能情景交融，寫出自我性情。又曰：

萬手雷同，為俗可鄙，為浮淺無物，為粗獷可賤，為纖巧可憎，為凡近無奇，為滑易不留，為平順寡要，為遺詞散漫無警，為用意膚泛無當，凡此皆不知去陳言之病也。（《昭昧詹言》卷一，則四五，頁16）

用意須高大深遠沈著，忌淺近浮佻凡俗。用字須典嚴，忌熟忌舊，卻又忌生僻。（《昭昧詹言》卷十四，則六，頁377）

即“用意”要去陳言，不然“不能脫凡近淺俗”。言下之意，是熟則不妙，必去陳出

38) 參見吳淑鈺，〈桐城詩論中的“神”與“妙”〉，《呂梁學刊》，1992年第1期，頁33-38。

39) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則九九，頁33。

新始能入妙。但詩人能運用詩法之妙而達到精深華妙的境地，是與詩人的才、學、識分不開。杜甫所謂“讀書破萬卷，下筆如有神”，這也是桐城派詩“妙”說的重要依據。桐城既重去陳出新，往往貴奇，所以可從奇體現妙境。方東樹曰：

能多讀書，隸事有所迎拒，方能去陳出新入妙。否則，雖亦典切，而拘拘本事，無意外之奇，望而知為中不足而求助於外，非熟則僻，多不當行。（《昭昧詹言》卷一，則四九，頁18）

由於方東樹的學詩六法皆以避陳換生為主旨，評詩亦視乎作者是否能“折洗翻用入妙”⁴⁰翻用必由學古始，他云：

古人文之高妙，無不艱苦者。但阮公、陶公艱在用意用筆，謝、鮑艱在造語下字。初學人不先從鮑、謝用功，而便學阮、陶，未有不凡近淺率，終身無所知。以此求之，數千年不得數人，紛紛俗士，不足譏矣。（《昭昧詹言》卷四，則三五，頁110）

則文章的高妙實是由艱苦鍛鍊而得，故方東樹對姜夔的高妙說也作了駁正補充。姜夔論詩有著名的四種高妙，其中的意高妙是“出事意外，曰意高妙”⁴¹即指詩的立意要超出一般，非凡俗之人所能預測，達到難以預料的境界。但方東樹則認為，“意高妙”應是“意在事中，忽出事外”⁴²。雖僅別於意在“事外”與“事中”，姜夔以意當在言外，言在目而意隱約為高妙。方東樹則以為意當以或顯或隱的手法表現出來才是高妙。方氏又改姜夔想高妙之“寫出幽微”為“想在意中，忽出想外”，以說明任何高妙的意象都不可能架空於格調法式之外，故謂“姜白石擺落一切，冥心獨造。能如此，陳意陳言固去矣，又恐字句率滑，開儉荒一派”⁴³，可見姜夔之妙立足虛無，而方東樹之妙卻建築在“實”的基礎

40) 見方東樹《昭昧詹言》卷四，則七一，頁122。他評陶淵明《連雨獨飲》曰：“起四句本是古人陳言，看他折洗翻用入妙”。

41) 見姜夔《白石道人詩話》，載何文煥輯《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），頁682。

42) 見方東樹《昭昧詹言》卷二十一，則八六，頁492。

43) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則五二，頁19。他在卷六，則一五，頁167，又曰：“姜白石冥心獨造，擺落一切，直書即目，誠為獨造，然終是宋體文體。後人學之，恐有流病。不典而淺易，則空疏人弄筆便能知”。

上。其實，在中國古典美學史上，歷代學者承襲姜夔的觀點，如元代楊載《詩法家數》云：“詩有內外意，內意欲盡其理，外意欲盡其象。內外意含蓄方妙”⁴⁴⁾。無論形之於文字間的象或隱於文字間的理，都以含蓄為妙。明代陸時雍《詩鏡總論》亦有近似說法：“人情物態不可言者最多，必盡言之，則俚矣。知能言之為佳，而不知不言之為妙。此張籍，王建所以病也”⁴⁵⁾。這些說法與姜夔詩說一樣，皆指高超神妙。然方東樹以為意高妙並不在一味含蓄，而是可以富於變化的手法出之；意有時在言內，有時在言外，有賴高妙的文法將它透露出來。

“用意之妙”除了基於“實”上，方東樹亦強調“精深”的內容，如曰：

古人用意深微含蓄，文法精嚴密邃。如“十九首”、漢、魏、阮公諸賢之作，皆深不可識。後世淺士，未嘗苦心研說，於詞且未通，安能索解。此猶言其當篇用意也。
(《昭昧詹言》卷一，則一五，頁6)

用意高深，用法高深，而字句不典不古不堅老，仍不能脫凡近淺俗。(《昭昧詹言》卷一，則三九，頁14)

用筆之變，用意之深曲，文法妙不測。(《昭昧詹言》卷四，則七〇，評陶淵明《有會而作》，頁121)

韓、歐、蘇、王四家，最用章法，所以皆妙，用意所以深曲。(方東樹《昭昧詹言》卷十一，則二四，頁238)

綜觀以上數則評註，其對“用意”內容要求“精深”、“深曲”、“高深”等，若“不知用意，則淺近”⁴⁶⁾，故方東樹批評黃庭堅詩為“其用意則淺近，無深遠富潤之境，久之令人才思短縮，不可多讀，不可久學”⁴⁷⁾。

44) 見楊載《詩法家數》，載《歷代詩話》，頁736。

45) 見陸時雍《詩鏡總論》，載丁福保輯《歷代詩話續編》(北京：中華書局，1983年)，頁1421。

46) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則四〇，1。其曰：“不知用意，則淺近；不知用法，則板俗；不知選字造語，則滑熟平易”。

47) 見方東樹《昭昧詹言》卷十一，則二一，頁237。

2) 興象之妙

“凡詩文之妙者，無不起稜，有汁漿，有興象，不然，非神品也”⁴⁸⁾，所謂妙的作品，就是神品了。作品有興象，感染讀者，這樣的作品可稱為神品。對於詩之“興”，方東樹認為唯其興在象外，能入高妙之境，他云：“興最詩之要用也”⁴⁹⁾，而興象之功，又當有情有餘而味不盡之妙，如“一往清綺，耐人尋味”⁵⁰⁾、“詞氣寬博”⁵¹⁾的“華妙”境界。“興象高妙”則偏重於強調藝術構思上的“想在意中，忽出想外”⁵²⁾的藝術想象作用。興象作為評詩的術語，是指能引起美感聯想的景象或境況。⁵³⁾興象在詩中所引起的作用甚大，方東樹評詩時所謂“兼帶興象”⁵⁴⁾便是指作品中所描述的景與境，能引起讀者的美感聯想。他以為詩之妙與象有關，只是敘說而無象便不妙，有興象才妙。⁵⁵⁾

方東樹把興象之“虛”部分，以格調之“實”來補充。借鑑宋人詩論中“興象高妙”之論，結合於格調法式，其重要的一點也就在糾正“宋人習氣”。因而，方東樹在講求格調與法式的基礎上，吸取宋代姜夔《白石道人詩說》四種高妙說與嚴羽《滄浪詩話》所謂“不可湊泊”“無跡可求”的審美趣味以融入桐城詩法的。於是，方東樹評嚴羽《滄浪詩話》云：“愚按滄浪論詩，亦有精當可取，惟不脫言詮知解，不得詩之體用本原

48) 見方東樹《昭昧詹言》卷十二，則八二，頁264。

49) 見方東樹《昭昧詹言》卷十八，則一，頁419。他評劉文房詩曰：“詩重比興：比但以物相比，興則因物感觸，言在此而義寄於彼，如《關雎》，《桃夭》，《冤置》，《樛木》。解此則言外有餘味而不盡於句中。又有興而兼比者，亦終取興不取比也。若夫興在象外，則雖比而亦興。然則，興最詩之要用也。文房詩多興在象外，專以此求之，則成句皆有餘味不盡之妙矣。較宋人入議論、涉理趣，以文以語錄為詩者，有靈蠢仙凡之別。用宋人體，若更無奇警出塵之妙，則入庸鄙下劣魔道也”

50) 見方東樹《昭昧詹言》卷五，則八一，15。他評謝惠連《汎南湖至石帆》曰：“章法斷斬，字句清峭，興象華妙，節短韻長，一往清綺，耐人尋味，惠連所長也。”

51) 見方東樹《昭昧詹言》卷六，則三四，17。他評鮑照《秋夜》曰：“起二句，交代作指題事。『荒徑』十二句，寫田園之景，直書即目，全得畫意；而興象華妙，詞氣寬博，非孟郊所及矣”。

52) 見方東樹《昭昧詹言》卷二十一，則八六，頁492。

53) 見陳國球《胡應麟詩論研究》（香港：華風書局，1986年），頁152。

54) 見方東樹《昭昧詹言》卷五，則七五，頁153。他評謝靈運《初往新安桐廬口》曰：“起二句從時令起，兼帶興象”。

55) 見方東樹《昭昧詹言》卷十六，則二六，頁394。他評崔顥《行經華陰》曰：“起二句破點。次句句法帶寫，加琢。三四句寫景，有興象故妙。五六亦是寫，但有敘說而無象，故不妙業。收託意亦平淺”。

耳。”⁵⁶興象與法式並重，可不落“知解”，而近乎“本原”，但其興象，又當有起伏照應，承接轉換之法寓於內，其法式，又自有神明變化運於中。方東樹認為，詩歌創作盡講格調法式，而不達興象高妙的藝術境界，則是拘法泥古，不懂詩之“能事”；反之，只講興象高妙而脫離格調法式，則如空中樓閣，無所依託。因此，他讚揚李白、杜甫、韓愈、蘇軾、黃庭堅詩學淵懿，功力深厚，法式謹嚴，又豪宕奇恣，興象高妙的藝術價值。

除興象與法式的結合外，方東樹又將興象和聲調聯繫起來，其評詩為：

高、岑二家，大概亦是尚興象，而氣勢比東川加健拔。（《昭昧詹言》卷十六，則二四，評高適〈送前衛縣李少府〉後，頁394）

同一興象，而高下懸殊，啞與響不侔也。故曰詩須讀之好聽。然此自是初唐氣格。（《昭昧詹言》卷十六，則二六，評崔顥〈行經華陰〉之末，頁394）

志在立功，而有才不遇，奄忽就衰，故思之而有憤也。妙在三四句，兼寫景象，聲色動人，否則近於枯竭。（《昭昧詹言》卷二十，則八四，評陸游〈書憤〉，頁463）

由此推論，方東樹認為，興象用得好，其聲響而不啞，其動人之聲色，深長的韻味，使詩歌辭氣寬博不苦澀，氣勢健拔不平弱。這與桐城重誦讀重聲音的基本理論是不謀而合的。明代謝榛亦《四溟詩話》曾云：“凡作詩不宜逼真，如朝行遠望，青山佳色，隱然可愛，其煙霞變幻，難於名狀；及登臨非復奇觀，惟片石數樹而已。遠近所見不同，妙在含糊，方見作手。”⁵⁷謝氏認為詩之象妙在含糊，是指由象引起讀者的彷彿朦朧的審美感受，與方東樹的貴音節響亮的要求並無相違；前者是就象所引起的興而言，後者是就象賴以呈現的媒介言。

56) 見方東樹《昭昧詹言》卷二十一，則九三，頁496。

57) 見謝榛《四溟詩話》卷三，則二四見丁福保輯《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1997年第三版，頁1184。

3) 文法之妙

方東樹《昭昧詹言》評詩時最普遍使用的術語“文法高妙”，是繼承桐城派“以古文通詩法”而來。如劉大櫟云：“古人文字最不可攀處，只是文法高妙”⁵⁸⁾。姚鼐《與張阮林書》亦云：“文章之事，能運其法者才也。而極其才者法也。古人文有一定之法，有無定之法；有定者所以為嚴整也。無定者所以為縱橫變化也。二者相濟而不相妨。”⁵⁹⁾可知方東樹最強調的“文法高妙”是在桐城派詩文一理的基礎上闡發出來的詩論。

方東樹將李白詩評為“其妙全在文法高妙”⁶⁰⁾。如此，作品的意境與文法有著大關係。若分由句法與章法言之，《昭昧詹言》卷五云：“學者取謝、鮑奇警句法，而仍須自加以神明作用乃妙。”⁶¹⁾意思至為明白。至於章法，則不出一個變字：“以章法言，又極變化，是為奇妙不測。”⁶²⁾這也是《昭昧詹言》中評詩最詳的一個方面，固然亦是受桐城本來論文的影響，故他論文時云：

古人文法之妙，一言以蔽之曰：語不接而意接。血脈貫續，詞語高簡，《六經》之文皆是也。（《昭昧詹言》卷一，則八二，頁28）

論詩時亦云：

此詩文法高古，意接而語不接……。（《昭昧詹言》卷三，則四〇，頁94）

所謂意接語不接，是指無論詩文，文法之妙，在整篇渾成一氣，能表現作品的意涵，即“章法入妙無痕”⁶³⁾。故劉大櫟云：“文法至鈍拙處，乃為極高妙之能事；非

58) 見劉大櫟《論文偶記》則六，頁4。

59) 見姚鼐《惜抱軒尺牘》〈與張阮林書〉五首之第一首，載佚名編纂《明清名人尺牘》（臺北：廣文書局198年），頁28。

60) 見方東樹《昭昧詹言》卷十二，則二八，頁249。

61) 見方東樹《昭昧詹言》卷五，則三〇，頁134。

62) 見方東樹《昭昧詹言》卷五，則五七，頁143。

真鈍拙也，乃古之至耳”⁶⁴。其實，筆力是文法之要訣，盡筆力之妙則在於使作品精深奇恣，然用法之最高境地，乃在自然。“文法高妙”至不露文法，方為黃庭堅〈與王觀復書〉所云：“文章成就，更無斧鑿痕，乃為佳作耳”⁶⁵的詩美價值所向的藝術至境。詩歌創作元氣充沛，精神發越，臻於自然高妙的境界。

因而，方東樹屢次強調文法高妙，是別有能事的⁶⁶，而“文法高古，超妙入神”⁶⁷。即是“別有能事”，才能達到文法的高妙處。他又強調：“詩不可墮理趣”⁶⁸，“詩文雖貴本領義理，而其工妙，又別有能事在”⁶⁹，詩文創作應視為一種藝術產品的審美意識。他曾形象地比方，詩人如若不能“別有能事”，就像人“吃糙米飯，如秃筆寫字，皆無取”⁷⁰。當然也就根本談不上“文法高妙”。這顯然與劉大櫟以大匠為例所說：“故文人者，大匠也；神氣意節者，匠人之能事也；義理、書卷、經濟者，匠人之材料也”⁷¹。劉、方二氏的兩種譬喻，有異曲同工之妙。這些都是為了或強調“自古文字相傳，另有個能事在”⁷²，或說明“詩文別有能事在，不關義理也”⁷³。所以，方東樹在《昭昧詹言》中批評宋代的文體詩，是在於法的超妙境界：“凡漢、魏人、鮑、謝、杜、韓無不精法。自趙宋後，文體詩盛，一片說去，信手拉雜，如寫揭帖相似，全不解古人順逆起伏，頓斷轉換，離合奇正，變化之妙矣。”⁷⁴不見作

63) 見方東樹《昭昧詹言》卷十七，則七，頁398。

64) 見劉大櫟《論文偶記》，則一〇，頁5。

65) 見黃庭堅《山谷集》卷十九，頁367。

66) 例如方東樹《昭昧詹言》卷二，則八一，王〈七哀〉；卷一，則二七；卷五等等。

67) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則六〇，頁21。

68) 見方東樹《昭昧詹言》卷十四，則一八，頁381。其曰：“詩不可墮理趣，固也。然使非義豐理當，隨事得理，灼然見作詩之意，何以合於興、觀、群、怨，足以感人，而使千載下誦者流連諷詠而不置也。此如容光觀瀾，隨處觸發，而測之益深，自可窺其蘊蓄。惟多讀善有本者如是，非即比詩語句而作講義也。若乃無所欲語而強為之詞，盜襲剽竊，雷同百家，客意易雜，支離泛演，意既無真，詞復陳熟，何取也！”

69) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則二七，頁10。

70) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則六七，頁24。其曰：“朱子論孟子說義理，精細明白，活潑潑地；荀子說了許多，令人對之如吃糙米飯。又論作文不可如秃筆寫字，全無鋒刃可觀。愚謂作詩文雖有本領，而如吃糙米飯，如秃筆寫字，皆無取。昔人議聖教序為板俗，今加某公之文，某公之詩，便是加此。雖亦有本領，不得古人行文之妙，則皆無當於作者。故本領固最，而文法高妙，別有能事”。

71) 見劉大櫟《論文偶記》則三，頁3。

72) 見劉大櫟《論文偶記》則五，頁4。

73) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則一一七，頁39。

74) 見方東樹《昭昧詹言》卷二，則一一，頁54。

文用筆之妙，則文體詩無可取處。就是說桐城詩派所肯定的，是由以文為詩所達致的藝術獨創性，而非在於文體本身。⁷⁵⁾

方東樹《昭昧詹言》云：“只是文法高妙，無定而有定，不可執著，不可告語，妙運從心，隨手多變⁷⁶⁾的最高詩境。於是，方氏認為“文法高妙”的審美價值高於“用意高妙”、“興象高妙”，他評價王維詩時說：

輞川於詩，亦稱一祖。然比之杜公，真如維摩之於如來，確然別為一派。尋其所至，只是以興象超遠，渾然元氣，為後人所莫及；高華精警，極聲色之宗，而不落人間聲色，所以可貴。然愚乃不喜之，以其無血氣無性情也。……稱詩而無當於興、觀、群、怨，失《風》、《騷》之旨，遠聖人之教，亦可取乎？（《昭昧詹言》卷十六，則一，頁387）

這就是說，寓於意蘊層次的“興象高妙”主要只是“極聲色之宗，而不落人間聲色”。這顯然是承襲了姚鼐，“文章之精妙，不出字句、聲色之間。舍此便無可窺尋矣⁷⁷⁾的藝術技巧論。而“文法高妙”顯然也是與劉大櫟的“神氣說一脈相承、聲息相通的，與所謂“行文之道，神為主，氣輔之”⁷⁸⁾等相一致。

總之，方東樹論“文法高妙”，是以文法論詩為基礎的，是其詩論風格的升華。使他的詩論在六法的基礎上出現了格調法式與詩歌“妙”的境界，體現了他對詩的構思、意境、風格、藝術表現手法等問題的深刻把握，且提高了桐城派詩歌理論的領域。

]

75) 參見吳淑鈺〈以文為詩的觀念嬗變〉，《中國文哲研究集刊》，2000年第17期，頁14-15。

76) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則二〇，頁8。

77) 見姚鼐《惜抱軒尺牘》〈與石甫姪孫瑩〉九首之第一首，載佚名編纂《明清名人尺牘》（臺北：廣文書局，1989年），頁79。

78) 見劉大櫟《論文偶記》則三，頁3。

4. 詩境工妙的境界

方東樹《昭昧詹言》評杜甫〈暮歸〉時云：“古文妙境，百鍊鋼化為繞指柔”⁷⁹⁾，詩之妙境，亦同於此。這不僅是化陽剛為陰柔，蘊筆力神氣於含蓄之中，而尤在能融化情景之隔，升遷物象入於意象，使詩人吐出性情。那如何才能達到最高境界呢？下文試分就兩方面作出討論，即“精深華妙”的詩歌妙境因素與“由奇入妙”的造境。

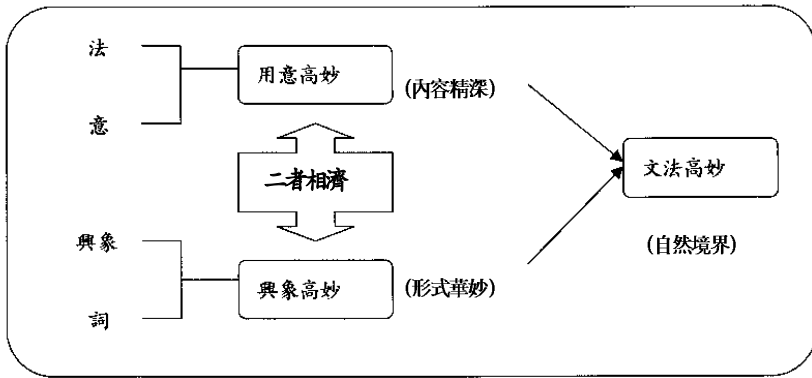
1) 精深華妙

姚鼐〈與張阮林書〉云：“文章之事，能運其法者才也。而極其才者法也。古人文有一定之法，有無定之法；有定者所以為嚴整也。無定者所以為縱橫變化也。二者相濟而不相妨。”⁸⁰⁾ 古人之法有“一定之法”及“無定之法”，前者“以為嚴整”，後者“以為縱橫變化”，二者須活用相參，不可拘泥。所謂“為嚴整也”的“一定之法”即“文字精深在法與意”的“用意高妙”；所謂“為縱橫變化也”的“無定之法”，即“華妙在興象與詞”的“興象高妙”。只有這“二者相濟而不相妨”，才會達到“精深華妙”的詩歌境界。試圖通過造境的條件敘述進而窺得桐城派所求的詩歌境界。可如下表所示：

即“高妙”的詩歌境界要求領悟和表現詩歌的藝術規律和審美特徵，其中包含著精深的內容和華妙的形式兩個方面。作為“精深”的用意高妙來說，它是法(理)與意符合的意義層次；作為“華妙”的興象高妙來說，主要是詩歌創作要富有形象性，興象與詞符合的意蘊層次，二者的互補與交融，才符合“文字精深在法與意，華妙在興象與詞”⁸¹⁾的內容和形式完美統一，再共同完成向氣韻層次(語境)的轉化。

79) 見方東樹《昭昧詹言》卷十七，則五六，頁415。

80) 見姚鼐《惜抱軒尺牘》〈與張阮林書〉五首之第一首，載佚名編纂《明清名人尺牘》(臺北：廣文書局，1989年)，頁28。



這顯然與中國古典美學關於意與象相互包融與超越的有關見解相通。王弼在《周易略例·明象篇》中說得明白：“夫象者出意者也，言者明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象。象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著，故言者所以明象，得象而忘言，象者所以存意，得意而忘象”。可見，方東樹所強調的“文字精深在法與意，華妙在興象與詞”，與上述有關“意以象盡，象以言著”以及“得象而忘言，得意而忘象”的思維方式是一脈相承的。這也是完全符合劉大櫓所言“意盡而言止者，天下之至言也，然言止而意不盡者尤佳。意到處言不到，言盡處意不盡”⁸²⁾的新的闡釋。因為只有這樣，才能遞進入第三個層次，即詩歌創作進入“文法高妙”的最高境界。

方東樹提出精深與華妙的統一，認為“用意高妙；興象高妙；文法高妙；而非深解古人則不得”⁸³⁾。方氏往往以“精深華妙”作為評詩的美學標準，如稱漢詩《西北有高樓》⁸⁴⁾曰：

此言知音難遇，造境創言，虛者實證之，意象筆勢文法極奇，可謂精深華妙。（《昭

81) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則三〇，頁11。

82) 見劉大櫓《論文偶記》則十九，頁8。

83) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則八九，頁30。

84) 其詩云：西北有高樓，上與浮雲交流結，阿閣三重上有絃歌聲，音響一何悲！誰能爲此曲？無梁清商隨風發，中曲正徘徊三歎，慷慨有餘不惜歌者苦，但傷知音願爲雙鳴鶴，奮翅起高飛。見《文選卷二十詩》雜詩，古詩一十九，134。

味詹言》卷二，則一五，頁56)

而其中色澤波瀾，音韻鏗鏘，造語造象，已臻妙境。方氏又對白居易與杜甫的比較，舉白居易詩〈西湖留別〉⁸⁵⁾為例，具體說明“精深華妙”境界的條件：

起二句敘題，字字錘鍊而出之，不覺其為對起。三四跌出，空圓警妙，鹽腦運虛為實。五六周旋題面。收句倒轉拍題。用筆用意，不肯使一直筆，句句回旋曲折頓挫，皆從意匠經營錘鍊而出，不似夢得、子厚但放筆直下也。先斂後放，變化沈約浮聲切響，此等足取法矣，然猶“經營地上語耳。杜公包有夢得、子厚、樂天，而有精深華美不測之妙。（《昭味詹言》卷十八，則三五，評白居易〈西湖留別〉，頁430）

方氏說白居易詩突圓警妙，運虛為實，用筆用意，不使直筆，“句句回旋曲折頓挫，皆從意匠經營錘鍊而出”，但仍是“經營地上”，缺乏“興象”之作，故不及杜詩“精深華美不測之妙。”所謂“精深華妙”，指詩歌意象的用意精深，形象生動奇妙。的確，杜詩意境高妙、備諸妙法，⁸⁶⁾所以方東樹評杜詩〈秋興〉八首之第三首為“不得意卻以得意者反結，不測入妙，是為作用。他人皆淺直，不能委折細入”；評第四首為“章法入妙無痕”；評第五首為“亂後追思，故極言富盛，一片承平瑞氣，而言外有餘悲，所以為佳”；評第六首為“橫空突入，又復錯綜入妙”、“末句兜回，收全篇，無限低徊，所謂絃外之音”；評第七首為“收句結穴歸宿，言已落江湖，遠望弗及，氣激於中，橫放於外，噴薄而出，卻用倒煞，所謂文法高妙也”⁸⁷⁾。即“不測入妙”、“入妙無痕”、“外有餘悲”、“錯綜入妙”、“絃外之音”等詩法才使杜詩達到“精深華妙”的境界。不然其作品“不免氣骨輕浮”⁸⁸⁾。

85) 其詩云：征途行色慘風煙，祖帳離聲咽管絃。翠黛不須留五馬，皇恩只許住三年。綠蔭陰下鋪歌席，紅藕花中泊妓船。處處回頭盡堪戀，就中難別是湖邊見《全唐詩》卷四百四十六。

86) 見方東樹《昭味詹言》卷十七，則三〇，頁407：“〈秋興〉備諸妙法”；卷十四，則五，頁376：“一題數首，每首又各有主意主句，須使讀者尋繹分明，一一拈得出，然後乃見其用意用法及行文變化之妙，合之又共成一大章法，如杜公〈秋興〉、〈諸將〉等是也。”

87) 以上所舉各則對〈秋興〉的評論不備詳引，請參見方東樹《昭味詹言》卷十七，則一至則一，頁397-400。

88) 見方東樹《昭味詹言》卷十四，則四，頁376。他批評歷代小才為：“多是辭不能達意。尋其意緒，影響亂移，似是實非，不得明了。本不聞有此大法，又苦力弱，不得自由。故其下字用事，必是不穩不切。其運思用意，必是浮淺凡陋。其成辭得句，必是釋率晦僻。其承接先後，必是亂雜無章，不能從

總之，方東樹認為，“精深華妙”是詩人造詣的深淺衡量的客觀標準。他把“精深”與“華妙”看作是一對統一的美學範疇，詩人如僅得其精深而失其華妙，則意不及象，難以移情於物；如僅得其華妙而失其精深，則詞旨膚偽，氣骨輕浮。若“精深”與“華妙”二者得兼，定能以詞興象，以意逆志，得其詞法之旨。因此，方東樹雖推劉大櫟、姚範、姚鼐，但他曾批評劉大櫟詩“華妙未極精沉”，姚鼐詩“沉精間乏華妙”，所以不入妙境。⁸⁹⁾即批評姚詩說理精到卻缺乏詩歌意象的生動奇妙，所以方氏認為：“文字精深在法與意，華妙在意象與詞”⁹⁰⁾可見方東樹雖然主張以理入詩，但也反對在詩中直陳事理或理過其辭，從而損害詩的意象美。實際上，方東樹七律兼得劉、姚之沉精華妙。⁹¹⁾由此可見，方東樹以精深華妙為標準，結合詩人詩作，具體分析其間的聯繫，卓有新意，且甚精當。

2) 由奇入妙

就桐城派作品而言，要求文章雅正質樸，但就其理論而言，又講究奇瑰華麗。比如劉大櫟在提出文章十一“貴”時，頭一“貴”，就是“文貴奇”。他特別強調“奇氣”，其言曰：

文貴奇，所謂“珍愛者必非常物”。然有奇在字句者，有奇在意思者，有奇在筆者，有奇在邱壑者，有奇在氣者，有奇在神者。字句之奇，不足為奇；氣奇則真奇矣；神奇者古來亦不多見。次第雖如此，然字句亦不可不奇，自是文家能事。揚子《太玄》、《法言》，昌黎甚好之，故昌黎文奇。奇氣最難識；大約忽起忽落，其來無端，其去無跡。讀古人文，於起滅轉接之間，覺有不可測識，便是奇氣。奇，正與平相對。氣雖盛大，一片行去，不可謂奇。奇者，於一氣行走之中，時時提起。（《論文偶記》，則一六，頁6-7）

順。間有成就可觀者，亦終不免氣骨輕浮。”

89) 參見方東樹《攷槃集古體題辭》。

90) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則三〇，頁11。

91) 見梅曾亮《柏樹山房文集》卷二〈復劉楚楨書〉，頁88。

他認為奇體現在氣中，故稱讚韓愈“文奇”，指出“文法有平有奇，須是兼備，乃盡文人之能事”⁹²⁾。從劉大櫟對“奇氣”的分析中可以看出，“氣”正是一種行文氣勢，語言氣勢。“起滅轉接”、“忽起忽落”都是講的行文。他在〈方晞原時文序〉中贊方氏之文“出入於秦、漢、唐、宋之文，然後辭氣深厚，可備文章之一體”；在〈宋運夫時文序〉中贊宋氏之文“其度凝然，其氣勃然，其法律森然，金輝玉潔，以自成爲一家之言”；在〈慕自堂時文序〉中贊慕氏“思澄以奧，氣直以豪，浩浩乎如洪河大川之奔流不可禁禦”⁹³⁾。

到姚鼐則承此精神，將“奇正”視爲建構意境的重要因素。對詩文創作強調他在〈與石甫姪孫瑩〉中說：“夫文章之事，欲能開新境。”如何“開新境”呢？他認為不能光是“守正”，因爲“專於正者，其境易窮”，“亦不免於隘”。但亦不可一味求新，“務求新而入纖俗”亦令人“憎厭”。⁹⁴⁾他不贊成文章正而不齊，但認爲“文之出奇怪，惟功深以待其自至”，即等到功夫到家時自然出奇，自然呈現新奇之境。桐城後期的姚永樸在《文學研究法》認爲文有正有奇，但“正易奇難”。他在引證了古人關於“奇”的一些論述之後說：“由是觀之，古來文家，未有不以奇爲尙者”。在引了姚鼐幾則論述後又說：“此皆謂奇怪乃文章勝境，而未可一蹴幾也”⁹⁵⁾。這顯示出姚永樸很看重此種“文章勝境”。這些關於奇正的論說，皆有助於建構新境奇境的。

至於方東樹，也認爲詩“又貴奇，凡落想落筆，爲人人意中所能有能到者，忌不用；必出人意表，崢嶸破空，不自人間來”⁹⁶⁾。所以他稱讚韓愈詩的奇妙，曰：“凡結句都要不從人間來，乃爲匪夷所思，奇險不測。他人百思所不解，我卻如此結，乃爲我之詩。如韓〈山石〉是也。不然，人人胸中所可有，手筆所可到，是爲凡近”⁹⁷⁾。

奇妙還須章法工妙，才現“思深語曲”，無浮襲之緒。這種章法工妙，方東樹歸之詞法之妙，詞法貴簡，“愈簡愈妙”。他在《昭昧詹言》評黃庭堅詩妙在用筆曲折精要，而尤其是在“奇”，云：

92) 見劉大櫟《論文偶記》，則二二，頁8。

93) 三篇文章載於劉大櫟《劉大櫟集》卷三，頁97、頁99、頁100。

94) 見姚鼐《姚惜抱尺牘》〈與石甫姪孫瑩〉九首之第九首，載佚名編纂《明清名人尺牘》（臺北：廣文書局，1989年），頁82。

95) 姚樸《文學研究第二十〈奇正〉》，頁。

96) 見方東樹《昭昧詹言》卷十，則一四，頁228。

97) 見方東樹《昭昧詹言》卷十一，則三一，頁239。

山谷之妙，在乎迥不猶人，時時出奇，故能獨步千古，所以可貴。（《昭昧詹言》卷十二，則二八五，頁313）

用宋人體，若更無奇警出塵之妙，則入庸鄙下劣魔道也。（《昭昧詹言》卷十八，則一，頁419）

他稱讚黃庭堅詩“起無端，接無端”、“轉折如龍虎”是“奇思，奇句，奇氣”⁹⁸。方東樹常提及這些“奇情奇想”，“奇詞奇勢”、“奇情奇懷奇句”⁹⁹，認為文法高妙至此。所謂境之奇，當是指他評蘇軾詩時所說的：

東坡只用長慶體，格不必高，而自以真骨面目與天下相見，隨意吐屬，自然高妙，奇氣崢兀，情景湧見，如在目前，此豈樂天平敘淺易可及。舉輞川之聲色華妙，東川之章法往復，義山之藻飾琢鍊，山谷之有意兀傲，皆一舉而空之，絕無依傍，故是古今奇才無兩，自別為一種筆墨，脫盡蹊徑之外。彼世之凡才陋士，腹儉情鄙，率以其澹易卑熟淺近之語，侈然自命為“吾學蘇也”，而蘇遂流毒天下矣！（《昭昧詹言》卷二十，則一，頁444）

自然中透出奇氣，乃詩之高境界，故劉大櫟曰：“氣奇則真奇矣”¹⁰⁰。可見方東樹論“造境”、“造奇”俱講究氣脈，以文為詩當是得此氣脈義法之途徑¹⁰¹。

詩法之妙首先在於由奇入妙。方東樹認為“行文必有奇稜”，“詩以豪宕奇恣為貴”¹⁰²，詩文不奇，無以入妙。那在詩歌作品如何呈現“奇”妙？詩有奇，其要在起頭與結句的章法運用上。故方東樹云：

詩文以起為最難，妙處全在此，精神全在此。必要破空而來，不自人間，令讀者不測其所開塞方妙。（《昭昧詹言》卷十一，則三三，頁240）

98) 見方東樹《昭昧詹言》卷十二，則二八八，頁314
 99) 見方東樹《昭昧詹言》卷二，則二五、則二八、則三〇，頁59、60；卷四，則三九，頁111。
 100) 見劉大櫟《論文偶記》，則一六，頁6。
 101) 見方東樹《昭昧詹言》卷八，則一二，頁213，曰：“欲學杜、韓，必先知義法粗胚，今列其統例於左：如創意；造言；選字；章法；起法；轉接；氣脈……”；同卷，則五，頁211，又說：“欲學杜、韓而不得其氣脈作用，則又徒為陳腐學究皮毛”。氣脈當指作者的學問胸襟表現在作品中所形成的一種雄直之氣。
 102) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則七八，頁2；卷一，則八四，頁28。

可見詩要寫得妙，要注意開頭。即“起法以突奇先寫爲上乘，汁漿起稜，橫空而來也”¹⁰³。除筆觸奇突，構思奇險外，尤貴汁漿起稜，方東樹亦曰：

汁漿起稜，不止一處，愈多愈妙，段段有之乃妙，題後墊襯出汁起稜更妙。此千餘年不傳之秘，盡於此矣。乃太史公、退之文法也，惟杜公詩有之。（《昭昧詹言》卷十一，則一一，頁234）

但是，詩文之所以能汁漿起稜，仍賴用筆工妙，筆不靈巧活脫，難免板滯平淺，而用筆能會妙趣，則下筆“翩若驚鴻，宛若遊龍；如百尺游絲宛轉；如落花迴風，將飛更舞，終不遽落；如慶雲在霄，舒展不定”¹⁰⁴自現奇妙之思。

方東樹《昭昧詹言》中又提到詩的開頭要有“崢嶸飛動”之勢，他云：

以議論起，易入陳腐散漫輕滑。以序事起，忌平鋪直衍冗絮迂緩。此惟謝、鮑、山谷最工。前人謂小謝工於發端，乃是一格耳，未足蔽一切法也。惟杜公崢嶸飛動之勢，遂爲古今第一妙象，然專學之又有病，惟真好學深思者辨之。（《昭昧詹言》卷一，則六四，頁22-23）

其餘評其他詩人之詩皆曾用此語，例如：

謝公起處，有凝對者，亦似鮑；有極緊健，亦有平敘不甚警者，亦有崢嶸飛動之勢者。（《昭昧詹言》卷五，則三四，評謝靈運，頁135）

前首虛含，此首始實敘，起勢邁往，崢嶸飛動，似仲宣。（《昭昧詹言》卷五，則五二，評謝靈運《中原昔喪亂》，頁140）

起二句敘事，崢嶸飛動起稜。（《昭昧詹言》卷十九，則五，評李商隱《漢南書事》，頁434）

起勢崢嶸飛動，餘亦往復頓挫。（《昭昧詹言》卷二十，則九三，評陸游《秋夜思

103) 見方東樹《昭昧詹言》卷十一，則一〇，頁234。

104) 見方東樹《昭昧詹言》卷一，則七四，頁25-26。

南鄭軍中》，頁465)

這是指詩歌一開頭便以獨特的奇氣吸引住讀者，使他們神馳於詩人所描述的場景中；崢嶸飛動之勢，是詩具妙境的重要因素。

5. 結論

桐城派對詩歌之妙的闡述，具有內容豐富，包涵形象，起伏有勢等條件。桐城論詩是既重作法，也重意境的，這使它顯得更完整。雖然他們所謂“詩境”內涵太寬泛，缺乏更具體明確的界定，所論新意不是太多，但在已有的豐厚的基礎上又提出了一些值得注意的見解，像主張詩文要“出於自然”，“興在象外”，有“事外遠致”，雖立論不算新穎，卻也有新的表述或發揮；至於把意境提到“文之母”的高度，提倡詩文要創造“新境”、“佳境”、“妙絕之境”，提倡“雄奇瑰瑋”、“醇而能肆”、“不著脂粉而精采濃麗”、“平易”而又“奇崛”等等，都頗有新穎或可取之處。

<參考文獻>

- 白居易，《白氏長慶集》，臺北：臺灣商務印書館，1965年。
 黃庭堅，《山谷全集》，臺北：中華書局，1965年。
 戴名世撰，王樹民編校，《戴名世集》，北京：中華書局，1986年。
 方苞，《方望溪全集》，臺北：世界書局，1965年。
 姚鼐，《援鵝堂筆記》，臺北：廣文書局，1971年版。
 劉大樞著；舒蕪校點，《論文偶記》，北京：人民文學出版社，1959年。
 姚鼐著；劉季高標校，《惜抱軒詩文集》，上海：上海古籍出版社，1992年。
 姚鼐，《姚惜抱尺牘》，載佚名編纂《明清名人尺牘》，臺北：廣文書局，1989年。

- 姚鼐纂編, 李兆洛校, 《古文辭類纂》, 臺北: 廣文書局, 1961年。
 方東樹, 《昭昧詹言》, 臺北: 漢京文化事業有限公司, 1985年。
 梅曾亮, 《柏硯山房文集》, 臺北: 廣文書局, 1969年。
 姚永樸, 《文學研究法》, 臺北: 廣文書局, 1971年。
 何文煥 輯, 《歷代詩話》, 北京: 中華書局, 1981年。
 丁福保 輯, 《歷代詩話續編》, 北京: 中華書局, 1983年。
 陳國球, 《胡應麟詩論研究》, 香港: 華風書局, 1986年。
 李壯鷹, 《中國詩學六論》, 濟南: 齊魯書社, 1988年。
 宗白華, 《藝境》, 北京: 北京大學出版社, 1999年。
 汪涌豪, 《中國古代文學理論體系——範疇論》, 上海: 復旦大學出版社, 1999年。
 胡經之 主編, 《中國古典文藝學叢編》, 北京: 北京大學出版社, 2001年。
 王振復, 《中國美學的文脈歷程》, 成都: 四川人民出版社, 2002年。
 葉 朗, 《中國美學史大綱》, 上海: 上海人民出版社, 2003年。
 夏昭炎, 《意境概說——中國文藝美學範疇研究》, 北京: 北京廣播學院出版社, 2003年。
 吳淑鈿, 〈桐城詩論中的“神”與“妙”〉, 《呂梁學刊》, 1992年第1期。
 吳淑鈿, 〈以文爲詩的觀念嬗變〉, 《中國文哲研究集刊》, 2000年第17期。

< 국문제요 >

桐城派는 '意境'을 시가 평론의 심미적 표준으로 삼아, 시를 논함에 있어서 시법과 풍격의 예술적 표현을 매우 중시했다. 姚鼐는 詩思는 淸遠하며, 詩趣는 高雅하고, 詩意는 淸부하고, 詩境은 淸新해야 한다고 여겼는데, 여기서 '詩境'은 반드시 '常境'과는 다른 '新境', '佳境', '妙絶之境'이어야 한다고 주장했다. 그가 말하는 '詩境'은 시인의 詩趣 등이 총체적으로 융합되어 표출되는 '자연스러움'의 경지를 말하는데, 이는 작품과 작가의 인격이 일치될 때야 비로소 이루어지는 것이다. 이러한 姚鼐의 '詩境'에 대한 관점들은 그의 제자 方東樹에 이르러서야 비로소 체계적인 양상을 드러내게 된다. 方東樹는 桐城派의 산문예술론과 그가 제기한 六法 즉, 創意造言選字隸事文法章法의 기초 하에, 格調의 법칙과 詩歌의 '妙'에 대한 경지를 시에 대한 구상·의경·풍격·예술 표현 수법 등의 문제를 통해 심도있게 파악하여, 桐城派 시가 이론의 범주를 확대시켰다. 본고에서는 먼저 桐城派의 시가 의경에 대한 포괄적인 함의를 개괄하고, 方東樹가 제기한 '興象之妙文法之妙'의 세 방면을 중심으로 시가 妙境

에 대한 구체적인 형상을 살펴보았다. 마지막으로 동성파가 추구하는 시가 의경의 최고 경지에 도달할 수 있는 방법을 '精深華妙'과 '由奇入妙'의 두 방면으로 나누어 서술하였다.

중심어 : 桐城派, 詩歌, 意境

K C I